

余上沅“古今所同梦的完美戏剧”思想及其当代启示

孙艳娜

郑州轻工业大学 外国语学院,河南 郑州 450001

摘要:20世纪20年代,余上沅致力于中西戏剧理论研究和中国戏剧艺术改革,并积极倡导以美国作家V. Kelsey提出的“古今所同梦的完美戏剧”理念指导中国新剧的创建。基于戏剧艺术固有的通性与个性之特点,他在文化自信基础之上,承认并尊重古今中外戏剧的差异与相同之处,主张通过不断实验,探索二者之间的平衡趋向,摒弃冗余,融汇优长,创建兼具纯粹艺术形式与社会思想内容的中西合璧之中国新剧——“国剧”。余上沅的“国剧”既非简单的话剧民族化或本土化话剧,亦非“以西格中”,而是一种融合中国传统戏曲与西方话剧、虚实相生的戏剧样态,是其所追求的“古今所同梦的完美戏剧”思想的具体实践。这一戏剧思想不仅体现出其对中国阴阳辩证文化思想在舞台艺术上的传承与创新,也对中国戏剧的当代创新及未来发展走向提供了重要的理论指导与实践借鉴,即应客观辩证地看待外来文化,始终坚定文化自信,不断加强中西戏剧文化交流。

关键词:余上沅;“古今所同梦的完美戏剧”;“国剧”;文化自信

中图分类号:G122 **文献标识码:**A **DOI:**10.12186/2026.01.012

文章编号:2096-9864(2026)01-0096-08

余上沅(1897—1970)是中国现代戏剧史上重要的戏剧教育家和理论家,1935年,他创建了国立戏剧学校并担任校长一职。在投身戏剧教育之前,他便致力于中西戏剧理论研究和国内戏剧艺术改革,极力倡导创建“中国的戏剧”,后又称之为“国剧”——“由中国人用中国材料去演给中国人看的中国戏”^{[1]196}。

1926年,余上沅明确地把艺术分为写实派与非写实派或写意派两类。他认为,以写实主义为主导的西方话剧多属前者,而侧重于写意表演的东方戏剧(主要指中国戏曲和日本能

剧)则归入后者。在此基础上,他强调二者各具特色各有所长,不可偏废任何一方,因为“要研究一种艺术,对于其他的艺术也就不能漠视;要研究艺术之结晶的戏剧艺术,尤其如此”^[2]。他进一步指出:“各个民族的思想文艺又互相鼓荡,互为观摩,这样也能促成新的局面,新的发展。”^[3]因此,余上沅主张,在发展中国戏剧时,必须将中西的戏剧理论及其舞台表演进行对照研究,力求打造一种融会贯通、浑然一体的戏剧样式。

1928年,美国作家V. Kelsey指出,中国剧

收稿日期:2025-03-15

基金项目:河南省哲学社会科学规划项目(2021BWX036);河南省教育厅哲学社会科学研究重大项目(2022-JCZD-30);河南省高等学校哲学社会科学创新团队支持计划(2023-CXTD-08);河南省高等教育教学改革重点项目(2024SJGLX0133)

作者简介:孙艳娜(1971—),女,河南省郑州市人,郑州轻工业大学教授,博士,主要研究方向:莎士比亚、比较文学与跨文化研究。

场在由象征的变为写实的,西方剧场在由写实的变为象征的。也许二者可以不期而遇,联合发展成古今所同梦的完美戏剧^{[4]201}。余上沅甚是认同其观点的可靠性和公平性,并专门撰写了《中国戏剧的途径》一文来具体阐释“古今所同梦的完美戏剧”理念对建设中国新剧的指导作用。他指出,中国传统戏曲的写意表达与西方现代话剧的写实手法并非势不两立,而是可以互相借鉴、彼此影响的。“写实同象征也是一样,彼此多少有点互倾的趋向,这个趋向是叫它们不期而遇的动机。等到时机成熟了,宇宙,人生,艺术,戏剧,一切的一切,都得到最终的调和,那末古往今来的那个大梦也就实现了。”^{[4]205-206}

那么,余上沅所追求的“古今所同梦的完美戏剧”思想究竟为何?它在中国现代戏剧的发展中扮演了怎样的角色?这场戏剧思想的探索对于当下又具有何种现实意义?本文拟基于以上问题进行探讨,以供学界参考。

一、“古今”:中外的古典戏剧与现代戏剧

20世纪初,中国掀起了一场声势浩大、影响深远的思想启蒙运动——五四新文化运动,一批留洋归国的激进知识分子,满怀救国热情,积极传播新思想,主张废旧迎新,力求以西方学术思想革除国民根深蒂固的旧有的道德伦理观念和文学艺术传统,以胡适、傅斯年等为代表的新青年派极力坚持“旧戏不能不推翻,新戏不能不创造”的态度^[5],大肆声讨“旧社会的照相”的旧戏。在这些新文化运动急先锋的眼中,旧戏——以京剧为代表的中国传统戏曲——无论其思想内容还是表演形式皆为封建社会遗留的糟粕,应彻底摒弃,进而建设符合现代观念的新戏。

在新文化激荡时期,受其老师胡适等激进派的影响,余上沅也坚决反对旧戏。他曾撰文

批评:“再论到现行的旧戏本身,第一个问题就是他能否列为戏剧,有人牵强的认他为歌乐剧,然而歌乐剧和戏剧之间的差别,简直是不可以道里计,误认歌乐剧为戏剧的人实有不小的罪过;况且旧剧还够不上歌乐剧呢。”^[6]彼时,年轻气盛的余上沅不仅否定中国旧戏的戏剧属性,甚至不承认其具有艺术价值。然而,他对西方戏剧却持完全不同的态度,积极倡导要学习借鉴西方的现实主义表演方法。例如,在观看北京女高师英语部一九二四年班俱乐会上表演的《脖链》(《项链》)之时,他反对“男子偏要剃胡须装假发去扮女子”和“女子偏要把头发藏在衣领下面去扮男子”的表演样式,极力呼吁男女同台演出。此外,他还高度评价《脖链》中某些趋向现实主义的表演细节,认为这才是戏剧应有的发展方向^[7]。基于这一理念,余上沅坚持认为,要探索中国戏剧的发展之路必须多多译介西方现代戏剧创作理论与经典作品,并在当时四大副刊之一的《晨报副刊》上连载美国戏剧理论家马修斯的《作戏的原理》中7个章节,希望借此激发国内戏剧界对现代戏剧创作的兴趣。1923年,半公费赴美留学之时他更是毅然决定选择戏剧专业,专攻西方戏剧文学与剧场艺术。然而,具有戏剧性的是,在美国留学期间,余上沅的戏剧观发生了根本性转变,由最初对中国传统戏曲的全盘否定转向支持与倡导。究其原因,主要可归结为以下三点。

其一,他身处异国,民族认同感陡增。远离故土使其思乡之情愈浓,爱国意识愈发强烈。他在卡内基大学攻读戏剧期间曾明确表示,尽管为了适应西方环境偶尔也要扮作西洋人,但他“从来不曾、永远不会忘记我自己是生长在中国的人”^[8]。

其二,受西方现代戏剧思潮的影响。在美留学期间,余上沅亲身感受到了中国戏曲对西方戏剧家的深刻影响。例如,奥地利戏剧家莱

因哈特便高度评价以中国传统戏曲为代表的东方戏剧艺术，并在1913—1914年将结合中国传统戏曲与粤剧表演形式的《黄马褂》(*The Yellow Jacket*)成功搬上欧洲舞台。莱因哈特这一反写实主义的舞台实验让余上沅深感震撼，使其意识到中国旧戏并非一无是处，亦可为西方戏剧提供借鉴。因此，他开始重新审视中国戏曲，并尝试将其与西方戏剧融合。1924年12月，余上沅与赵太侔、闻一多、张嘉铸等多名留美学生以中国古典戏剧《长生殿》为蓝本创作改编了五幕英语话剧《杨贵妃》，并凭借中国传统戏曲表演手法在国际留学生演出比赛中大获成功，极大地增强了他的民族自豪感。

其三，警惕西方文化的入侵。余上沅逐渐意识到，鸦片战争后西方不仅在政治、经济领域对中国进行侵略，在文化上亦有征服之意。闻一多在给梁实秋的书信中曾警示：“我国前途之危险不独政治、经济有被人征服之虑，且有文化被人征服之祸患。文化之征服甚于其他方面之征服百千倍之。杜渐防微之责，舍我辈其谁堪任之。”^[9]在此背景下，为推崇中国优秀传统文化、弘扬中华民族精神，余上沅、闻一多与梁实秋等计划从发行出版物入手，宣传“戏剧无新旧可分，只有中外之辩”^[10]之观点。余上沅更是建议在传统戏曲基础之上发展创建“国剧”——“由中国人用中国材料去演给中国人看的中国戏”。

至此，余上沅的戏剧观发生了根本性的转变，他完全跳出了五四新文化运动旧戏(传统戏曲)与新戏(西方话剧)之争的拘囿，摒弃非此即彼的武断置换，开始以跨文化的视野重新审视中西戏剧之特征，并深入探究中国戏曲与西方话剧艺术之异同，强调扬长避短，以期打造出兼具中国传统形式和西方现代精神的戏剧。在这一理念下，他对戏剧艺术的关注点进而转变为如何实现中外古今戏剧理念的和谐共融问

题，赞同V. Kelsey提出的“古今所同梦的完美戏剧”理念，认为其中的“古”实指古典戏剧，不仅指中国传统戏曲，同时涵盖亚里士多德、莎士比亚、莫里哀等创作的西方经典戏剧作品；“今”则指涉中西现代戏剧。然而，“中国剧之建设当然不是一朝一夕所能奏效，必须根据我国之文化背景，及我国民之特征，并考证旧戏之陈规与西洋戏之原理，经长时间酝酿，然后乃能底于成”^[11]。因此，探索中西戏剧之共性，成为余上沅等中国戏剧理论家建设中国新剧的核心所在。

二、“同梦”：中外戏剧的契合之处

余上沅在《国剧运动》序言中指出，戏剧艺术有着通性和个性两大特点^{[1]196}。就中国戏曲与西方话剧而言，虽然二者各具独特风格，难免因文化背景不同而产生差异和冲突，但二者在本质上亦有诸多相通之处。比如，戏剧艺术皆源于生活但又高于生活，舞台表演形式决不等同于日常生活之原始状态，而是一种经过加工处理后的模仿艺术，无论采用再现或表现手法皆是对生活的艺术再造。正如余上沅所言：“原始优伶的表演都是‘写意’的。谁都晓得，希腊村人在马车上用歌舞表现昔日街谈巷议的事，因此成为戏剧……后来的莫利哀、莎士比亚……同样的，梅兰芳、杨小楼，他们也都是在做戏，并不就是剧中人。”^{[12]75}在诸多相通性中，观众的主观想象力和戏剧的程式表演性可谓早期中外戏剧最为契合之处。

1. 观众的主观想象力

不同于现代剧场利用高科技手段打造富丽堂皇的舞台，古代中外戏剧受物质条件所限，舞台布景极为简单。例如，中国传统戏曲常以“一桌两椅”搭建场景，而西方早期戏剧舞台则几乎无实景陈设，仅凭少量道具即完成了表演。一方面，鉴于幕布、灯光、道具等舞台布置之不

足，剧作家更注重台词的诗化表达等辞藻渲染，以期借助台词的描述性和抒情性功能铺陈场景、描摹人物心理活动，向观众展开故事情节；另一方面，演员在舞台上借助程式化象征手段摹拟表演真实性动作，刻画人物性格，抒发内心情感。而若要以上二者的象征性表达顺利完成，观众的想象力至关重要。演员以程式化表演传达心理活动和人物性格，观众则通过想象填补舞台空白，用心感悟舞台上演员的陈述性、模拟性语言和动作，从而达到情感共鸣。正因为如此，早期的中国戏曲或西方戏剧观众都习惯性地把去剧场称为“听戏”而非“看戏”，表明其关注点更在于倾听演员的对话（西方话剧）或唱腔（中国戏曲）。莎士比亚时期的表演舞台便是典型的例子。

在《亨利五世》开幕伊始，剧情解说人就呼吁台下观众要积极主动调动他们的想象力：

啊！但愿能如火焰一般升腾的缪斯女神，带领我们登上光辉灿烂的**想象**^①的天堂！……那么就让我们这些与这个伟大故事相比非常渺小的人，来激发你们的**想象力**吧。请**假想**在剧场的围墙之内圈住了两个强大的王国，它们那高耸而紧邻的疆界只被一条狭窄而险急的海水隔开。请用你们的**想象**来弥补我们的不足；把一个人分身成为一千个人，这样组成想象中的大军；我们一说起战马，你们就**假想**着仿佛看见了万马奔腾，它们骄纵的铁蹄在软软的泥土上踏出了印痕；因为现在只有仰仗你们的**想象**来把我们舞台上的王侯们装扮起来，把他们带到这里、那里，跳越不同的时间，把许多年才能办完的事情都塞进一个小时

之内演完。^[13]

观众在解说人的引导下，凭借想象构筑金戈铁马两军对垒的壮阔战场，以此弥补舞台视觉表现的局限。观众想象力的调动方式，与焦菊隐所提倡的“与其布出江水，不如道出江上的气氛；与其布出森林，不如造成阴沉潮湿的森林感觉”^[14]有着异曲同工之妙。

余上沅曾指出，“中国那种不变的、营造的、虚拟的舞台，十分像莎士比亚时代的形式”^{[12]76}，而戏曲舞台依赖观众主观想象用台词或唱念替代场景陈列的表演手法更是其“虚实相生，无画处皆成妙境”的重要特征之一。例如，在汤显祖的代表作《牡丹亭》一剧中，主人公杜丽娘在游园时，“原来姹紫嫣红开遍，似这般都付与断井颓垣。良辰美景奈何天，赏心乐事谁家院。朝飞暮卷，云霞翠轩。雨丝风片，烟波画船。锦屏人忒看的这韶光贱”^[15]。这一唱段令台下观众沉醉于遐想之中。观众透过演员婉转唱腔表达出的人物心声，自然勾勒出繁花似锦的后花园中一个妙龄少女触景生情感慨青春易逝、抒发命运感伤和内心苦闷的画面，不由得生发怜悯与痛惜之情。中国戏曲正是借助观众的想象力形成“空故纳万境”的艺术幻觉，从而令台上台下在亦真亦幻中共同创造审美意境。

舞台本身就是制造虚幻之所在。无论是以莎士比亚为代表的西方早期戏剧，还是中国传统戏曲演出的成功都离不开观众的积极参与和配合。诚如余上沅所言：“要保持观众之幻像的存在，一面要靠舞台上的安排，一面也要靠观众肯承受剧场里不可少的条件去相信它的真。你马上用客观的方法去推求它的实在，你马上就要失去你在剧场里应享的乐趣了。”^{[1]147}

^① 黑体为引者所为，突显“想象”在当时舞台上的重要性。

2. 戏剧的程式表演性

余上沅认为,西方早期戏剧与中国戏曲均具有程式化的表演,“在西洋表演古典剧和莎氏剧,差不多也有一种程式——那是经过长期训练的,好比中国旧戏的身段台步等等一样”^[16]。蔺海波则持不同观点,坚持认为程式和程式化是中国戏曲艺术表现形式上的特性^[17]。而事实上,蔺氏的坚持失之偏颇,因为“艺术根本都是程式组织成的”^{[18][14]},遑论戏剧艺术能脱了干系?

众所周知,戏剧表演是现场演出,属于一次性行为,需演员的表演与观众的欣赏同步进行,这就要求二者之间的呈现与理解关系必须建立在一定的共识基础之上,即程式化表演。戏剧的程式化是演员表演与观众欣赏之间长期潜移默化的结果。随着时间的推移表演形式逐渐被观众认同接受,尔后演变为约定俗成的套路,成为被固定化和规范化的戏剧艺术规则。从某种程度上来讲,“戏剧靠一套约定俗成的惯例来维持。一种惯例是众所许可的虚构,许可的谎言”^[19]。中外戏剧都呼吁观众发挥想象力、积极参与舞台演绎的做法也正是基于此,演员和观众在对某一动作、服饰、扮相、表情、布景、道具等长期阐释的基础之上,形成共识,相沿成习,最终固化为程式化的表演手段。

动作的程式化是古今中外戏剧舞台上最显著的共同特点。莎学专家索天章指出,莎士比亚时期伦敦的剧场和舞台与我国相差无几:“由于缺乏逼真的布景,又没有照明设备,表演方式乃是摹拟式的,常常带有象征性质。这就使得表情和动作趋向于程式化。”之后,他以《亨利八世》为例详细分析了其演出细节:“咬嘴唇是一个程式化的动作,表示人物的内心有剧烈的斗争……其他如捶胸,走路时快时慢,用手指摸太阳穴,一会看天,一会看地,等,想来都是规范化的表情方式。皱眉和跺脚也是经常见

的表情方式。这和京剧的程式化的表情大同小异。”^[20]此外,为了更好地塑造戏剧人物形象,中外戏剧舞台也常常借助旁白、独白等手法来向观众直抒胸臆,使观众直观感受到人物的内心世界,与“拟容取心”有殊途同归之妙。结构的程式化亦可见于中西戏剧舞台上。意大利喜剧家普劳图斯去世后的二三十年,舞台上再次上演了他的《囚犯》(*The Captivi*),但为了便于彼时观众对该剧目的理解,遂临时添加了楔子。这便如同中国戏曲舞台上的开场白,在剧目开演之前先给台下观众做整体性的介绍,以帮助观众更好地理解剧情。

马修斯在《歌乐剧的习惯》(余上沅把 conventionalization 翻译成“习惯”,实指“程式”)中强调:“没有这些习惯,戏剧不能存在。地域不分东西,时代不分今古,民族不分蛮野文明,他们所有的戏剧,都逃不出这些习惯的范围,二千年前的雅典高尚悲剧如此,五百年前的巴黎滑稽短剧亦莫不如此。”^[21]余上沅对此深以为然,认为程式化是戏剧艺术的根本规律,亦是中外戏剧相通的关键所在。

三、“完美戏剧”:中外戏剧的互鉴融合

剧作家吴祖光在 1983 年 9 月为《余上沅戏剧论文集》作序时指出:“上沅先生是最早把西方戏剧介绍并移植到中国的重要人物之一,对中国现代话剧的建立和壮大有不容抹煞的功绩。”^[22]事实上,作为中国现代戏剧的开拓者,余上沅不仅广泛引介西方戏剧理论经典著述、代表性剧作家创作和剧场艺术实践等相关文献,同时也高度重视中国戏曲的纯粹艺术形式,“概括性地指出了中国戏曲艺术的诸多美学特征:宏观上的写意性、表现形式上的程式化、统结戏曲这综合艺术的节奏、戏剧文学的诗剧的特性……这在中国戏曲美学的研究领域内,均

属于开拓性的贡献”^[17]。由此可见，“国剧”理论奠基人余上沅还是融会贯通中西戏剧艺术的践行者，以独特的艺术视角，探索并培育了一种前所未有的戏剧形态，浇灌出了“一朵从来没有开放过的艺术鲜花”^{[1]197}。

梁实秋对余上沅等人主导的“国剧”概念的阐释鞭辟入里、切中肯綮：“这所谓‘国剧’不是我们现在所指的‘京剧’或‘皮簧戏’，也不是当时一般的话剧，他们想不完全撇开中国传统的戏曲，但要采纳西洋戏剧艺术手段。”^[23]这一观点与历史事实比较吻合。在新文化运动中，激进派主张直接“拿来”西方话剧，但在实际操作中简单移植这种以对白为主的戏剧形式往往难以契合中国普通观众的审美习惯。因此，在构建“国剧”时，余上沅明确提出，我们应当运用中国本土材料，创作出真正属于中国的戏剧，以契合本土观众的审美需求。同时，余上沅、赵太侔等对中外戏剧秉持着一种更加科学与辩证的态度。他们认为：“从广泛处来讲，西方的艺术偏重写实，直描人生，所以容易随时变化，却难得有超脱的格调。它的极弊，至于只有现实，没了艺术。东方的艺术，注重形意，意法甚严，容易泥守前规，因袭不变；然而艺术的成分，却较为显露。不过模拟既久，结果脱却了生活，只余了艺术的死壳。”^{[18]10}因此，余氏特别强调，中国新的戏剧不仅要具有与传统戏曲相同的纯粹艺术成分，同时也应借鉴西方戏剧的科学方法，以丰富表现手段。譬如，借鉴戈登·克雷、莱因哈特等人的戏剧实验经验，在实践中不断调整，以确保“国剧”的多样性与包容性^{[1]198-199}。归根结底，余上沅主张：“我们建设国剧要在‘写意的’和‘写实的’两峰间，架起一座桥梁，——一种新的戏剧。”^{[12]77}值得注意的是，余氏所构想的这种新剧并非在“写意”与“写实”二者之间一分为二地机械拼接，而是力求实现二者的有机融合，使其互相渗透、彼此交融。

立足中国传统写意戏剧是创建“国剧”的根本原则，也是余上沅等效仿爱尔兰民族戏剧运动的结果。中国戏曲与希腊戏剧、古印度梵剧并称为世界三大古老戏剧文化，其源头可追溯至上古时代娱神的原始歌舞，后经汉唐演变到宋金形成比较完整的表演体系，最终在元代形成成熟的元杂剧体，至明清时期达到鼎盛。作为集“唱、念、做、打”于一体的综合舞台艺术样式，戏曲不仅是中华优秀传统文化瑰宝之一，更承载着我国整个戏剧文化长期积淀的哲学思想和美学理念，具有不可撼动的历史文化地位。彼时的中国广大普通观众刚刚接触西方舶来品话剧，对其以对白为主反映社会现象和人生哲理的本质属性尚缺乏认知，而在长期耳濡目染的熏陶之下，却对传统戏曲约定俗成的表现方式与审美习惯了然于心，更易走入内心。因此，余氏提议不应彻底摒弃旧戏，“倒不如因势利导，剪裁它的旧形式，加入我们的新思想，让它成功一个兼有时代精神和永久性质的艺术品”^{[4]203}。具体而言，对于包含着纯粹艺术成分的旧戏形式，余上沅主张保留戏曲舞台的非写实或写意特征，只取白，去掉“曲”（唱）的部分，代之以说或诵。此外，鉴于传统戏曲的剧本内容可能存在陈旧过时或空洞无物的问题，他认为新剧应在题材上向西方话剧靠拢，从日常生活中摄取表演素材，并赋予其鲜明的时代性和普遍性，以实现关注民生、服务现实社会的戏剧目标。一旦旧戏“在外形与内容两方面都达到了一个比较理想的程度，自然可以挤入最高的艺术”^[24]。

然而，“国剧”的创建并非一蹴而就的，而是一个持续探索与实验的过程。在这个过程中，借鉴学习前人的经验至关重要，不仅剧本创作需要借鉴，导演、表演和舞台设计亦应适当吸收西方技术手段，以提升整体艺术表现力。例如，在新剧舞台上可以尝试学习西方，加入音

乐、服饰、背景、灯光等技术要素,以增强舞台效果。所以,余上沅主张:“写实的势力是已经来了,谁也拒绝不了,也不必怎样去拒绝它。我又要说了,剧场是宽长的它无不包容。漫说象征、写实,就是古曲,浪漫,印象,表现,未来,一切等等,它都尽有多余的地方,给人一个公平机会,叫他实验一番。”同时,他又告诫戏剧工作者:“要走写实的路,可以,但是不必走人家已经走过的旧路。旧路是我们实验的参考,也是我们实验的材料,尽管利用它,甚至于当废物一样的去利用它——可千万不要被它利用,你向东走,我向西走。”^{[4]203-205}

余上沅的“国剧”核心在于为中国观众创作真正属于他们的戏剧,无论运用话剧还是戏曲手法,最终目标是在实验与探索中寻求二者之间最佳的平衡点,创作出兼具纯粹艺术性与社会思想性的中西合璧的戏剧。他既没有简单地推崇西方话剧,也没有固守传统戏曲,而是强调以中国文化为主体,从古今中外戏剧中撷取精华,建构一种既不完全脱离民族传统又力求现代化的戏剧模式。故,其追求的“古今所同梦的完美戏剧”思想既非话剧民族化或本土化话剧,更非“以西格中”,而是“一个内容与形式,理智与情感,不依不偏,调和得宜的东西”^{[4]204}。这种戏剧不仅是他心目中的完美戏剧,更是对中国阴阳辩证文化思想在舞台艺术上的演绎与体现。

四、余上沅戏剧思想的当代启示

尽管余上沅的戏剧理论在形成之初因种种原因未能完全落实到实际舞台上,但无论是在过去还是在当代,它都展现出较高的学术价值和现实意义,特别是其兼容并蓄、师古不泥、学外不媚的文化态度,以及对“古今所同梦的完美戏剧”和“国剧”的追求,为当代中国戏剧在多重文化冲击下探索在传承中创新、在交流中

融合的自主发展路径提供了重要启示。

其一,客观辩证地看待外来文化。从历史角度来看,余上沅的戏剧理念萌发于20世纪20年代,当时我国正处于半殖民地半封建社会的困境中,主流文化圈分为两个派别:一个是保守派,盲目固守传统文化,反对外来文化;另一个是激进派,缺乏文化自信,追捧学习西方文化,全盘否定中国传统戏曲。在此背景下,余上沅的“古今所同梦的完美戏剧”梦想并不完全被业内所认可,甚至遭受质疑。但他却能基于文化本体的认知,客观、理性地分析,不附和主流,主张继承并发扬中国传统戏曲的精华,同时吸收西方话剧中的有益元素,构建一种既符合时代精神又具有民族特色的中国新剧——“国剧”。这一主张在当时无疑是一种大胆的文化实践,展现出客观、辩证的文化研究观。同时也启示我们,只有建立在客观、辩证的基础之上,理论方可经受时间的考验,从而指导实际工作的开展。

其二,始终坚定文化自信。为实现中华民族伟大复兴的中国梦,坚定文化自信、推动中华优秀传统文化“走出去”已成为国家战略的重要组成部分。习近平总书记曾强调,要“讲好中国故事,传播好中国声音”,这正与余上沅所倡议的“由中国人用中国材料去演给中国人看的中国戏”相契合。余上沅秉持“古今所同梦的完美戏剧”理念,坚持以中华优秀传统文化为根基,借鉴世界戏剧的优秀成果,在保持本民族特色的同时,更好地与国际艺术潮流接轨,以形成一种既开放包容又独具特色的戏剧风貌。余上沅的戏剧思想与当下的文艺观高度契合,他的探索与成果是百年之前拓展的一条隐而不察的新河,是我们今天戏剧发展道路上可资借鉴的宝贵财富。

其三,应不断加强中西戏剧文化交流。余上沅通过多种途径积极推动“古今所同梦的完

美戏剧”的对话与融合,在担任国立戏剧专科学校校长期间(1935—1949),他始终秉承兼容并蓄的教育理念,既邀请程砚秋、梅兰芳等传统戏曲大师,又聘请熟悉西方戏剧的黄佐临、曹禺等人参与教学与学术交流,营造中西戏剧互学互鉴的教育氛围,培养具有国际视野和深厚文化根基的戏剧人才。在《从军乐》等舞台实践中,他不仅追求传统戏曲“歌、舞、乐”三者的浑然一体,还主动融入西方现代戏剧技巧,探索跨文化的戏剧语言和舞台风格。在20世纪50年代上海戏剧学院编剧概论的教学中,余上沅更是直接将关汉卿与莎士比亚、易卜生等中外剧作家并置研究,探索其艺术成就的共通性与差异性,构建一套跨越东西文化的戏剧理论体系。这些跨文化交流的理论和实践,为当代中国戏剧在全球化语境下保持文化自主性的同时开展国际对话提供了宝贵经验。

参考文献:

- [1] 余上沅.《国剧运动》序[M]//余上沅.余上沅戏剧论文集.武汉:长江文艺出版社,1986.
- [2] 余上沅.旧戏评价[M]//余上沅.余上沅戏剧论文集.武汉:长江文艺出版社,1986:150.
- [3] 余上沅.论改译[M]//余上沅.余上沅戏剧论文集.武汉:长江文艺出版社,1986:162.
- [4] 余上沅.中国戏剧的途径[M]//余上沅.余上沅戏剧论文集.武汉:长江文艺出版社,1986.
- [5] 傅斯年.戏剧改良各面观[J].新青年,1918,5(4):18-37.
- [6] 余上沅.晨报与戏剧[N].晨报副刊,1918-12-01.
- [7] 余上沅.女高师《脖链》的排演和“男女合演”的问题[M]//余上沅.余上沅戏剧论文集.武汉:长江文艺出版社,1986:4.
- [8] 余上沅.芹献四:进了卡内基以后[M]//余上沅.余上沅戏剧论文集.武汉:长江文艺出版社,1986:76.
- [9] 闻一多.致梁实秋[M]//闻一多全集;12集.武汉:湖北人民出版社,1993:215.
- [10] 梁实秋.现代中国文学之浪漫的趋势[M]//《梁实秋文集》编辑委员会.梁实秋文集:第1卷.厦门:鹭江出版社,2002:39.
- [11] 梁实秋.长城之神·序[N].晨报剧刊,1926-03-22.
- [12] 余上沅.国剧[M]//张余.余上沅研究专集.上海:上海交通大学出版社,1992.
- [13] 莎士比亚.亨利五世[M].刘炳善,译.莎士比亚全集.南京:译林出版社,2016:213-214.
- [14] 焦菊隐.略论话剧的民族形式和民族风格[M]//北京人民艺术剧院戏剧博物馆.焦菊隐戏剧论文集:第3卷.北京:文化艺术出版社,2005:116.
- [15] 汤显祖.牡丹亭[M].黄竹三,评注.太原:山西古籍出版社,2005:50.
- [16] 余上沅.我们为什么公演莎氏剧[N].中央日报,1937-06-18.
- [17] 蔺海波.论余上沅在戏曲美学研究领域中的开拓性贡献[J].济宁师专学报,1995(1):28-33.
- [18] 赵太侔.国剧[M]//余上沅.国剧运动.上海:上海书店,1992.
- [19] 怀尔德.关于戏剧创作的一些随想[M]//中国社会科学院外国文学研究所外国文学研究资料丛刊编辑委员会.外国现代剧作家论剧作.北京:中国社会科学出版社,1982:128.
- [20] 索天章.莎士比亚:他的作品及其时代[M].上海:复旦大学出版社,1986:34-35.
- [21] MATTHEWS B.歌乐剧的习惯[N].余上沅,译.晨报副刊,1922-07-06.
- [22] 吴祖光.序一[M]//余上沅.余上沅戏剧论文集.武汉:长江文艺出版社,1986:5.
- [23] 梁实秋.悼念余上沅[M]//张余.余上沅研究专集.上海:上海交通大学出版社,1992:43.
- [24] 余上沅.《剧刊》终期[M]//余上沅.余上沅戏剧论文集.武汉:长江文艺出版社,1986:194.

[责任编辑:毛丽娜]



引用格式:孙艳娜.余上沅“古今所同梦的完美戏剧”思想及其当代启示[J].郑州轻工业大学学报(社会科学版),2026,27(1):96-103.